

УДК 7.03(47)"17"
ББК 1185.143(2=411.2)51-4
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-6-616-625

Д.А. АБДУЛЛИНА

«АЛЛЕГОРИЧЕСКОЕ ВИТИЙСТВО» В ДЕТСКОМ ПОРТРЕТЕ XVIII ВЕКА

Дарина Александровна Абдуллина,
Государственный Русский музей,
Российский центр музейной педагогики и детского
творчества,
ведущий методист по музейно-образовательной
деятельности
Инженерная ул., д. 10,
Санкт-Петербург, 191023, Россия

Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена,
кафедра декоративно-прикладного искусства
и художественного образования,
аспирант
Набережная реки Мойки, д. 48, корп. 6,
Санкт-Петербург, 191186, Россия

ORCID 0000-0002-4736-7841; SPIN 6239-8493
E-mail: abdullina@muzped.net

Реферат. Рассмотрены особенности возникновения и развития символической и знаковой системы детского портрета в XVIII веке. Детский портрет, как и история детства в целом, становится объектом все более пристального внимания отечественных и западных иссле-

дователей, крупнейшие музеи страны и мира посвящают ему свои выставочные проекты. В предлагаемой работе впервые показано, каким образом «переинтерпретировались» символы в соответствии с изменением в отношении к природе детства в российском обществе и художественной среде в ту эпоху, «формулах» ее презентации в искусстве. Детально рассмотрена специфика использования отечественными художниками в контексте детского портретного образа ряда атрибутов: книги, флоральной символики, животных и птиц, игрушек и иных предметов. В качестве примеров рассматриваются работы «столичных» и «провинциальных» художников XVIII столетия: И.Я. Вишнякова, Ф.С. Рокотова, Д.Г. Левицкого, В.Л. Боровиковского и целого ряда авторов, имена которых остаются неизвестными. Особое внимание уделяется вопросу о заимствовании символов, знаков и метафор из западноевропейского искусства, их адаптации и трансформации в российской живописи с учетом национальных представлений о ребенке и его предметном окружении. Делается вывод о том, что символическая сфера детского портрета на протяжении XVIII в. прошла слож-

ный путь от инструмента персонификации мужской или женской взрослости юной модели до создания образа ребенка как романтического символа мира детства, ускользающего идеала.

Ключевые слова: искусствоведение, изобразительное искусство, детский портрет, живопись XVIII в., знаковая система, история детства, образ ребенка, аллегория, символика портрета, символика детского костюма, флоральная символика, атрибуты в детском портрете.

Для цитирования: Абдуллина Д.А. «Аллегорическое витийство» в детском портрете XVIII века // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 6. С. 616–625. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-616-625.

Для портретного искусства, мыслящего «подтекстами» XVIII столетия, характерна символичность и аллегоричность образов. Знаки и символы, популярные в те времена эмблематы позволяли художникам «смягчать» возможный диссонанс при обращении к новым для них образным системам, которые щедро дарило «столетие безумно и мудро». Одной из таких образных систем стал зарождающийся в тогдашней России жанр детского портрета, представлявший для отечественных живописцев труднейшую, но в то же время чрезвычайно заманчивую задачу. Неспроста для нашей культуры отмеченного периода знаковыми образами стали именно детские лица моделей И.Я. Вишнякова, Ф.С. Рокотова, Д.Г. Левицкого и других портретистов. Создание «живописного подобия» маленького ребенка становилось еще более проблематичным на фоне процесса изменения отношения к природе детства в европейском, а затем и в российском обществе. Он напрямую сказывался на смысловом содержании детских портретов, влиял на их композиционный строй и атрибуты.

Стоит отметить, что интерес к детскому портрету в последние десятилетия высок. Об этом свидетельствует целый ряд выставок крупнейших музеев нашей страны и зарубежья, прямо или косвенно связанных

с этим явлением. Вышли в свет работы российских и иностранных исследователей, например, В.А. Грекова [1], Г.Н. Голдовского [2], Н.В. Александровой [3], С.А. Ганиной [4], А.А. Малышевой [5], Г.Э. Хахулиной [6], К. Калверт [7]. При этом они в основном посвящены анализу общей картины развития жанра или предметного мира детства, его визуального отражения в портретах. Тема символики, метафор и прочих аллюзий как части иконографических типов осталась пока не охваченной комплексными исследованиями. Одной из крупных работ последнего времени, которая рассматривает портрет XVIII в. через предмет, мотив, персону, является книга А. Напп [8]. Правда, исследовательница изучает «живописные подобия» наших соотечественников сквозь призму категорий «мужского» и «женского», игнорируя «детское».

Между тем, в XVIII в. портретный образ ребенка складывался на основе сложного переплетения смыслов, «взятых» из нашей собственной культуры, христианской веры и осваивающихся западных образцов «высокого искусства». Питаемые из стольких источников, изображения детей не могли избежать многозначности, сложности и противоречивости. С одной стороны, ребенок мыслился как персонификация невинности и близости Богу, а с другой — как плод греха, нечто «нечистое», а детские игры и возня — как воплощение «суеты сует». Именитые заказчики портретов хотели показать благородство своего чада, сталкиваясь с типично детским поведением и внешним видом, которые во многом не соответствовали их представлениям об идеальном ребенке. Недаром в детском портрете XVIII в. французских художников часто проявляется мотив бесцельности и пустоты занятий маленьких героев, утраты связи с детским миром. Так, работа Ж.-Б.С. Шардена «Мальчик с юлой» (1735–1738, Лувр), с одной стороны, подчеркивает эту трактовку, а с другой — свидетельствует об изменении статуса ребенка в западноевропейском искусстве, демонстрируя совершенно новый взгляд художника на маленькую модель с точки зрения ее художественной привлекательности [9; 10] и утонченного психологизма [11, с. 196].

К XVIII в. уже сложился комплекс традиционных символов европейского детского

портрета. Правда, большинство портретов не были сугубо детскими: они имели универсальное значение, поэтому символические системы «перекочевали» в детский портрет из взрослого, пережив «переинтерпретацию» [12, с. 5]. Это касалось не только композиционных схем, но и предметов, растений, животных и птиц, обстановки, декораций, мимики, поз, жестов, костюма и иллюзорного пространства. Желание видеть в детском портрете не только сувенир или украшение, но и воспоминание о том важном и положительном, что видели в ребенке, заставляло заказчиков и художников наделять все это особыми смыслами. Причем, если для мужчин они выражали статус и индивидуальность, а для женщин — актуальный идеал [8, S. 48], то в отношении ребенка это было нечто совсем другое.

Именно поиск этого «другого» занял в отечественном портретном искусстве XVIII в. долгое время, поскольку символика детских образов в более или менее оформленном виде сложилась только к последней четверти века. До этого художники с осторожностью добавляли к ним «взрослые» атрибуты (как правило, цветы, птиц и животных), используя их с новым метафорическим значением, связанным с детством. Их семантика не отсылала к возрасту модели, а транслировала христианские представления о непорочности. Так, наиболее распространенные «спутники» детских образов — розы и гвоздики — связаны с Богородицей и Младенцем Христом. Близки флоральной символике фрукты, как правило, яблоки или вишни. Они также связаны с христианской верой, хотя в детских портретах могли утрачивать свой первоначальный смысл, становясь частью «истории» самого ребенка.

Например, в портрете С.М. Яковлева ребенком кисти М.Л. Колокольникова (1770-е, Государственный Эрмитаж) пухлощекий мальчик, доверчиво смотрящий на мир, будто делится с вновь обретенным товарищем в лице зрителя не то апельсином, не то яблоком. Художник явно ввел в картину подсмотренный в жизни жест, момент, случай, придав портрету повествовательность. Яблоко и апельсин часто изображались европейскими художниками в руках Младенца Христа, означая будущее возвращение человечества в рай. Апельсин при этом мог

указывать и на купеческое происхождение ребенка — как атрибут «гостя» из дальних стран, поэтому сложно понять, чем является фрукт — символом или деталью/штрихом к личности портретируемого.

То же самое можно сказать и о цветах. Например, в детском портрете В.П. Шереметьевой кисти П.А. Ротари (1760, Государственный Русский музей, ГРМ) маленькая графиня держит чайную розу, прижимая к груди. В роли символа цветок — персонификация добродетели девочки, но в то же время он «намекает» на ее будущий расцвет как прекрасной женщины. Роза явно была «выдумана» художником, поскольку надпись на обороте холста гласила, что портрет окончен в мае [13, с. 155], когда в наших широтах розы не цветут. А роза в руках сына А.С. Муравьевой-Апостол с портрета с сыном Матвеем и дочерью Екатериной, написанного Ж.-Л. Монье (1799, ГРМ), только указывает на невинность и красоту мальчика. Птица, привязанная за лапку лентой, которую держит в руках его сестра, устремляется в открытое окно, словно намекая на будущее девочки в замужестве в другой семье.

Изображение птицы возле маленькой модели было крайне неоднозначным по своей трактовке. Птицы связывались с невинной душой ребенка и «восходили» к образу Христа. Так, птицы на привязи, сидящие в клетках или погибшие, могли говорить о потере невинности или утрате связи с детством. Например, в охотничьем портрете юного Н.П. Панина работы П.А. Соколова (1779, Государственная Третьяковская галерея, ГТГ) убитая птица читается как своеобразный символ расставания с детством и переходом во взрослое состояние, «инициации». Но в его же «взрослом» портрете, написанном неизвестным иностранным художником (вторая половина XVIII в., ГТГ), повторяется тот же мотив с мертвыми птицами. Их больше, но они уже не символизируют переход во взрослость. Поскольку портрет близок «романтической концепции» [2, с. 6], они являются метафорами сложного внутреннего мира модели. Отсюда подчеркнутость ярко алых пятен крови, диссонирующих с умиротворением графа, причем внимание зрителя смещается с трофеев на героя, которому уже не надо утверждаться в новой роли и что-то доказывать своими трофеями.

Неоднозначны и трактовки других атрибутов в детском портрете, что говорит об их еще не устоявшейся символической системе. Художники прибегали к ним крайне осторожно, в частности, потому, что детские образы создавались ими с оглядкой на идеальный лик Младенца Христа. В домах нередко портреты помещались на одну стену с иконами [14, с. 44]. С одной стороны, изображение маленькой модели всячески «подгонялось» под «иностранное высокое лицо», воспитание в жизни сводилось к тому, «чтобы дети постепенно привыкли к светским беседам» [15, с. 20], а с другой — сохранялась формула: «прекрасное должно быть величаво» [11, с. 66]. Российские живописцы стремились избегать заигрывания со смыслами, поэтому и «вводили» западноевропейскую символику в детский портрет с величайшей осторожностью, часто избегая и ее. Можно утверждать, что отечественный вариант развития жанра тщательно «отсеивал» предлагаемые западным искусством символы в поисках того, что подходило нашим представлениям о ребенке.

К концу века усилились сентименталистские и просветительские влияния в живописи, и представители фауны в глазах современников стали терять прежнюю многозначность, оставаясь важным знаком близости ребенка к миру природы. Отсюда склонность помещать детей в условный пейзаж, вводить растительные элементы и домашних питомцев. Правда, последние очень быстро из связующего с фауной звена превратились в неотъемлемую «примету детства». Если у ребенка была любимая собака, то ее вполне могли изобразить с ним вместе на портрете, помня и о символическом значении образа, выражающего преданность. Собака, как правило, изображалась подле мальчиков, следовательно, она была и своего рода маркером мужественности. Например, на портрете неизвестного мальчика кисти прекрасного жанриста К.Ф. Кнаппе (1792, ГРМ) изображена не симпатичная болонка, а оскалившийся огромный пес. Мальчик, радушно улыбаясь, придерживает его за ошейник, чтобы он не напал на нечаянного гостя — зрителя. Здесь собака — символ защиты. В портрете Е.А. Нарышкиной в детстве, выполненным В.Л. Боровиковским (начало 1790-х, ГРМ), изображение собачки

не наделено глубоким смыслом, скорее, это просто любимец самой девочки. В то же время питомцев из семейства кошачьих на портретах нет, поскольку их символическое значение было негативным.

Существовали и универсальные «спутники» мальчиков и девочек, например, попугаи и обезьянки. Естественно, такие диковинки могли позволить своим детям только состоятельные родители, что уже можно рассматривать как признаки благосостояния семьи. Примечательно, что этих животных «помещали» рядом с ребенком, игнорируя негативную коннотацию (в средневековом и ренессансном искусстве они рассматривались как «дублеры» человека, подражатели не самых лучших его сторон: пустого красноречия, глупости, склонности к позерству и кривлянию). Здесь, конечно же, можно уловить намек на природу ребенка как на «суету сует», а, следовательно, и нравоучительный момент, строящийся на смысловом контрасте. Однако, скорее всего, существование этих образов свидетельствует о том, что они утрачивали свои прежние толкования, становясь просто признаками «счастливого детства».

Так, на портрете девочки с попугаем неизвестного художника (середина XVIII в., Государственный Эрмитаж) присутствуют сразу собака и обезьяна, попугай и птица в клетке. Птицы символизируют верх, небо, а животные — низ, землю. Ребенок, сидящий на специальном стульчике, словно связывает их между собой. Эти создания обособлены друг от друга и от девочки. Героиня перебирает гвоздики розового и голубого цвета — цветы, как уже упоминалось, связанные с образом Богородицы. В этом портрете выразительно читается особое видение художниками девичьего образа, в рамках которого задается его будущее как «образца естественности, непринужденности, душевной чуткости и утонченной простоты» [16, с. 329].

Вообще, изначальная семантика детских образов в портрете заключалась в утверждении их будущей принадлежности к взрослому миру. Соответственно, цель портретирования сводилась к обозначению маркеров мужественности (причастности к миру мужчин) у мальчиков или женственности у девочек. Мальчиков на портретах «наделяли» мужскими костюмом, париком, оружием и т. д., как, например,

Фавста Макевского, которого Д.Г. Левицкий запечатлел в маскарадном костюме (1789, ГТГ). Их часто изображали стоящими под деревьями (дубами), как Ивана Якимова в костюме Амура на портрете кисти Н.И. Аргунова (1790, ГРМ). Девочкам же вручали предметы, связанные с рукоделием или домашними занятиями, наконец, цветы, которые модель непременно либо собирала, либо несла в переднике из сада, показывая то, что она не праздна. «Добрая, трудолюбивая, молчаливая жена — венец мужа своего» [15, с. 57]. Все это прямо указывало на разделение детей не по возрастному, а по гендерному принципу, а также на то, что детство мальчиков и девочек сильно различалось. Возможно, именно в этом кроется причина крайне малого числа двойных портретов разнополых детей, исполненных отечественными портретистами, которые словно не видели смысла в совмещении двух разных миров, предпочитая «безопасный» парный вариант.

Увлечение просветительской философией, ставшей общим местом и для европейцев, и для русских, привело к «переориентации» символики детского портрета. Если прежде весь его символический и композиционный строй подчеркивали маркеры взрослости и пола, то после 1770-х гг. в них стала доминировать «риторика послушания» [10, с. 273]. Не последнюю роль в этом сыграли французские жанристы, нравоучительные полотна которых предлагали нашим авторам готовую символическую систему, уже содержащую универсальные для мальчиков и девочек элементы. К ним следует отнести книги и различные предметы, связанные с обучением (письменный стол, глобус, перо, карты и т. д.). Просветительская «риторика послушания», возраставшая с 1770-х, требовала показывать просвещенность юношества.

Образ книги стал объединяющим для моделей разного пола. В течение века именно с книгой происходят разительные метаморфозы. Если в редких портретах первой половины и середины столетия она лежит закрытой недалеко от модели, то во второй его половине начинается «приоткрываться» и все чаще изображается в ее руках или под ладонью. Изначально книга играла лишь роль пассивного символа воспитания и обучения, а затем приобрела активное звучание, задавая новый культурный идеал

в просветительском духе. Книга у девочек — еще и показатель их эмансипации, происходившей в искусстве XVIII в. [18, с. 35].

Интересно и то, как «жили» в детском портрете редкие для рассматриваемого времени игрушки. Нам, зрителям XXI в., может показаться удивительным, что изображение детей с игрушками для XVIII в. являлось большой редкостью, но игрушек в привычном для нас понимании не было. Даже погремушка не воспринималась игрушкой, а считалась сугубо практичной вещью, необходимой ребенку в период прорезывания зубов. «Игрушки» представляли собой набор предметов, в которые с одинаковым азартом играли и дети, и взрослые. Так, в европейском детском портрете XVIII в. часто встречается мотив карточного домика, который у нас появится только в следующем столетии. Даже девичьи куклы воспринимались как способ «репетиции» девочкой будущего материнства. Лишь с середины века игра в глазах взрослых современников все больше соединялась с детским миром, рождая новые ассоциативные связи и обогащая ими знаковую систему. При этом девочки изображались с куклами, серсо и домино, а мальчики — с мячами, обручами для катания, игрушечными повозками, санками, лошадками и солдатиками. Игрушки будущих мужчин связывались с активным времяпрепровождением на улице, в отличие от игрушек будущих женщин, остававшихся в пределах дома.

Одно из редчайших изображений ребенка с такой игрушкой — портрет княжны Путятиной работы неизвестного художника (1780-е, Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник). На темном фоне изображена маленькая девочка в ярком красном атласном платье. Но если платье еще сохраняет связь с взрослым миром, то прическа уже указывает на детский. Изящно приподнятая передник, девочка показывает живые цветы. При этом пальчиками левой руки она придерживает маленькую куклу. Та изображает не условного ребенка, а грациозную взрослую даму, возможно, ту самую, которой предстоит стать малышке (на это намекает ее наряд аналогичных цветов). Кукла также держит цветы, но не разноцветные, а ярко красные, будто бы вдыхая их аромат. Флоральная

семантика в портрете меняется, связываясь с будущим девочки любовью, которую девочке только предстоит познать. Очевидно, что живописец подошел к образу ребенка не формально, а захотел в нем раскрыть природу девочки как символа жизни.

Сложно не заметить, что символика в детском портрете даже в самом начале его становления как жанра имела одну важную отличительную черту: любой предмет (знак, эмблема) рядом с детским образом обретали футуристическую направленность. Опущенный веер, как и закрытая книга в портрете Сарры-Элеоноры Фермор И.Я. Вишнякова (около 1750, ГРМ), может трактоваться как преддверие наступления взрослой жизни, в которой эти предметы обязательно пригодятся в будущем, пока же они «бездействуют» (на парном портрете ее брата Вильгельма Георга аналогична ситуация со шпагой, присутствующей только в качестве «потенции»). И.Я. Вишняков рядом со статичной моделью вводит символику развития: юные деревца, занимающаяся заря, весенний пейзаж за спиной героини. В условиях, когда показывать детский возраст модели было неуместно, символическая среда спасала автора, давала ему в руки компенсирующий инструментарий. Русские портретисты на протяжении XVIII столетия как будто только учились им пользоваться. Отсюда ощущение «волшебной изменчивости» моделей у Ф.С. Рокотова или «нестабильность состояния» у Д.Г. Левицкого [11, с. 294].

В этом сложном сплаве (сначала взрослого и детского, затем — новых просветительских метафор и элементов «детского мира») символы буквально на глазах обретали новые значения (или вовсе их утрачивали), становясь общепринятыми «приметами» детскости. Сам детский образ к концу века начинал приобретать характер символа утраченного идеала или нового, альтернативного мира, контрастно выделяющегося на фоне старого, взрослого. Например, английские художники-романтики «уводили» маленьких моделей в парки и сады, изображали бегающими и играющими, словно противопоставляя этим мир детей манерному и неестественному миру взрослых. Некоторые из отечественных художников, уже достигших к 1770–1780 гг. европейского

уровня, как будто уловив эти новые токи, также начали изображать ребенка на портрете не в темной комнате или на фоне глухой стены, а в пространстве, включающем природные элементы (растения, небо, пейзажный фон). Они все чаще использовали мотив окна, через которое виден окружающий пейзаж или облачные небеса, но по-прежнему были гораздо осторожнее, чем европейские коллеги.

Ребенок «выходит» на свет дальнего мира из темноты, которой, как писал Ж.-Ж. Руссо, «нет печальнее более ничего», но российские портретисты словно боятся «выпускать» модель в дикую природу, предпочитая окружать ее театральными декорациями или бутафорией, в которой ей становится тесно. Если в серии портретов «смолянок» Д.Г. Левицкого (1772–1776, ГРМ) пространство еще соразмерно моделям, то на рубеже XVIII–XIX вв. появляются малоформатные портреты с ангелоподобными детскими головками, свидетельствующие о том, что интерес к личности ребенка и ее масштаб вырастали на глазах, а пространство вокруг не расширялось. Причина состояла в том, что в отечественной культуре не было такого явления, как «детский мир». Он дополнит пейзаж только в XIX столетии.

Зачатки новых представлений о мире детства в портрете первым делом сказались на костюме, который в XVIII в. претерпел серьезные метаморфозы: являясь сначала показателем взрослости модели, ее возрастной инициации, затем он превратился в главнейший знак отделения ребенка от взрослого мира. Именно по платью можно судить о том, когда был создан портрет: до или после пересмотра взгляда на мир детства.

Значение костюма в портрете девочек XVIII в. изначально было иным, чем у мальчиков: не являясь знаком достижений, он обозначал социальное положение. Наряды девочек, почти полностью повторяя взрослые, были дорогими и непременно самыми модными для своего времени. Нередко причудливый силуэт платьев задавал художественные композиционные приемы, например, платье с локотками требовало фронтального представления модели, соединения динамичного верха с ослепительным, но статичным низом-подолом. Порой кажется, что именно платье, а не живого

ребенка изображал мастер, или прятал ребенка за нарядом, как за ширмой (подобное ощущение часто возникает при знакомстве с женскими портретами). В случае с мальчиками костюм и его цвета играли решающую роль, поскольку именно обретение мундира или камзола государственного служащего становилось основной причиной для создания портрета.

Все меняется, когда одежда девочек и мальчиков становится детской. В ней появляется универсальность: светлые рубашки, курточки, широкие атласные пояса и т. д. Рубашки, бриджи и сюртуки мальчиков, подобно девичьим нарядам, начинают «высветляться». Ж.-Ж. Руссо полагал, что детям идут «цвета веселья», вероятно, ими он именовал светлые оттенки. К тому же в культуре, мыслящей аллегорически, антиномия света и тьмы была чрезвычайно важной, особенно в контексте образа ребенка. Поскольку знания воспринимались как путь к свету, а «незнания» — к тьме, то «высветление» детской одежды, да и самого тона детских портретов, словно говорило о том, что в состоянии детскости человек ближе к тайнам мироздания. Даже детские фигурки будто становились сосредоточением самых светлых тонов в картине, как например, на семейном портрете с ребенком Небольсиных (или семьи самого художника) В.Л. Боровиковского (конец 1790-х, ГРМ).

«Осветление» одежд детей и общего тона детских портретов косвенно могло быть связано с идеей просвещения, которая по принципу контраста показывала «тьму» прошлого, на фоне которой настоящее и будущее кажутся ярче и светлее (то есть лучше). Новое понимание разума и души определяло цель стремлений образованного общества. К тому же, образ ребенка связывался с началом обучения. В идеале ребенок должен был прийти к свету знаний, а одежда служила визуальным обозначением этого предстоящего «просветления». Так, А.А. Карев заметил, что «высветление цвета одежды (у «смолянок». — Д. А.) от кофейного до белого демонстрирует путь к добродетели» [19, с. 224]. К тому же светлые одежды соотносились с традиционной семантикой невинности и чистоты.

Ближе к концу века все четче в портретах проступает мотив движения. Это тоже одна из

метафор, почти невозможная в начале столетия и ставшая важнейшей в его второй половине. «Динамика» в европейских детских портретах нарастала быстро, в России она выражалась лишь в большей раскованности позы ребенка. Например, если в середине XVIII в. упомянутая выше Сарра-Элеонора Фермор изображается И.Я. Вишняковым застывшей, то юная Е.А. Нарышкина в начале 1790-х гг. свободно прогуливается по саду, собирая цветы. «Кинетическая метафора» в детском портрете совпала с взрослыми изображениями и в течение века переживала процесс перехода от статичной «распластанности» начала столетия, через хореографический идеал телесной грации (выпрямленная спина и плечи, отставленная рука) середины века, до «естественной» позы конца XVIII в. [20, с. 82].

Можно сделать вывод о том, что к концу столетия «набор» символов, заимствованных из взрослого искусства, трансформировался в детском портрете под образ ребенка и сложился в определенную систему. Детский портрет прошел сложный вековой путь развития: от персонификации мужской или женской взрослости к созданию образа ребенка как романтического символа мира детства, ускользающего идеала. Это требовало коренной перестройки всей знаковой системы, пристраивавшей из взрослого портрета и апеллировавшей его символами, и формирования новой, своеобразной, соответствующей художественным задачам культуры, в которой «сквозь все парадоксы уже был виден человек начала нового столетия» [16, с. 342]. Новая система продолжила свое развитие в XIX в., причем символика и метафоры перестали быть столь важными для авторов детского портрета. Важнее было желание сосредоточиться на вступившей столь интересной и «приятной» модели, а «околичности» отходили на второй, а то и третий план и «связывались уже с радостью и невинностью детства» [19, с. 15].

Список источников

1. Греков В.А. Детский портрет в русской живописи XVIII — первой половины XIX века // Русское искусство. 2015. № 1 (45). С. 6–15.
2. Голдовский Г.Н. Вступительная статья // Детский портрет в Русском искусстве: каталог вы-

- ставки. Ленинград : Государственный Русский музей, 1990. С. 3–30.
3. *Александрова Н.В.* Дети и детство в русской мемуаристике и портретном жанре во второй половине XVIII века // Вестник Челябинского государственного университета. Серия 1: История: 2003. № 1 (15). С. 35–47.
 4. *Ганина С.А.* Антропология детства в искусстве: философско-эстетический анализ // Ценности и смыслы. 2011. № 4 (13). С. 63–72.
 5. *Малышева А.А.* Эмоциональная и символическая сфера в детском портрете живописцев XVIII–XX веков [Электронный ресурс] // Научно-методический электронный журнал Концепт. 2015. № 18. С. 91–95. URL: <https://e-koncept.ru/2015/75256.htm> (дата обращения: 16.11.2020).
 6. *Хахулина Г.Э.* Детский портрет в русской живописи XVIII века // Международный научно-исследовательский журнал. № 12 (66). Ч. 2. С. 22–24. URL: <https://research-journal.org/art/detskij-portret-v-russkoj-zhivopisi-xviii-veka/> (дата обращения: 16.11.2020).
 7. *Калверт К.* Дети в доме. Материальная культура раннего детства, 1600–1900 / [пер. с англ. О. Кошелевой, И. Савельевой, В. Безрогова]. Москва : Новое литературное обозрение, 2009. 269 с. (Культура повседневности).
 8. *Napp A.* Russische Porträts: Geschlechterdifferenz in der Malerei zwischen 1760 und 1820. Köln [etc.] : Böhlau, 2010. 228 S.
 9. *Rosenberg P.M.* Jean-Baptiste-Siméon Chardin : French painter [Электронный ресурс] // Encyclopædia Britannica : сайт. URL: <https://www.britannica.com/biography/Jean-Baptiste-Simeon-Chardin> (дата обращения: 16.11.2020).
 10. *Hugles K.* Jean-Baptiste-Siméon Chardin : rhythms of patterns on the cards [Электронный ресурс] // The Guardian, 23 Mar. 2012. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/mar/23/jean-chardin-cards-servants-children> (дата обращения: 16.11.2020).
 11. *Ильина Т.В.* История искусств. Западноевропейское искусство : учебник для вузов. 3-е издание, переработанное и дополненное. Москва : Высшая школа, 2000. 407 с.
 12. *Баешко Л.С., Гордиенко А.Н., Гордиенко А.Н.* Энциклопедия символов / под ред. О.В. Перзашкевича. Москва : Эксмо, 2007. 304 с.
 13. Государственный Русский музей. Генеральный каталог музейного собрания. Живопись : в 15 т. Т. 1. XVIII век. Санкт-Петербург : Palace Editions, 1994. 206 с.
 14. *Сарабьянов Д.В.* Россия и Запад. Историко-художественные связи. XVIII – начало XX века. Москва : Искусство – XXI век, [2003]. 296 с.
 15. Домострой. Юности честное зерцало [сборник]. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2008. 205 с.
 16. *Якимович А.К.* Новое время : искусство и культура XVII–XVIII веков. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. 436 с. (Новая история искусства).
 17. *Сечин А.Г.* «Риторика послушания» Жана-Батиста Грёза в контексте русско-французских художественных связей // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Т. 8, № 2. С. 273–299.
 18. *Вдовин Г.В.* Персона. Индивидуальность. Личность : опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII в. Москва : Прогресс-Традиция, 2005. 244 с.
 19. *Карев А.А.* Портретная галерея в России XVIII века как ансамбль: типологический аспект // Исторические исследования. Журнал Исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. 2015. № 1 (2). С. 218–229.
 20. *Никифорова Л.В., Васильева А.Л.* Иконография достоинства и хореографические позы в русском портрете XVIII века // Новое литературное обозрение. 2018. № 3 (151). С. 81–102.

The “Allegorical Ornateness” in Children’s Portraits of the 18th Century

Darina A. Abdullina

State Russian Museum, 10, Inzhenernaya Str.,
Saint-Petersburg, 191023, Russia

Herzen State Pedagogical University of Russia, 48,
Building 6, Moika River Emb., Saint-Petersburg,
191023, Russia

ORCID 0000-0002-4736-7841; SPIN 6239-8493

E-mail: abdullina@muzped.net

Abstract. *The article considers the emergence and development features of the symbolic and emblematic system of children’s portraits in the 18th century. Children’s portraits, as well as the history of childhood in general, attract more and more attention of Russian and Western researchers; the largest museums of the country and the world devote their exhibition projects to this subject. This paper shows, for the first time, how symbols have been “reinterpreted” in accordance with the changes in the attitude of Russian society to the nature of childhood and in the artistic environment at that time, the “formulas” of its presentation in art. The article considers in detail the specifics of using a number of attributes by Russian artists in the context of children’s portrait images: books, floral symbols, animals and birds, toys and other items. As examples, there are considered the works of “capital” and “provincial” artists of the 18th century: I.Ya. Vishnyakov, F.S. Rokotov, D.G. Levitsky, V.L. Borovikovskiy, as well as a number of authors whose names remain unknown. Special attention is paid to the issue of borrowing symbols, signs and metaphors from Western European art, their adaptation and transformation in Russian painting, taking into account national ideas about children and their subject environment. The article concludes that the children’s portrait symbolic sphere went through a difficult path during the 18th century, from a tool for personifying the male or female adulthood of a young model to creating the image of a child as a romantic symbol of the world of childhood, an elusive ideal.*

Key words: art studies, fine art, children’s portrait, 18th century painting, sign system, history

of childhood, image of a child, allegory, symbolism of a portrait, symbolism of a children’s costume, floral symbolism, attributes in a children’s portrait.

Citation: Abdullina D.A. The “Allegorical Ornateness” in Children’s Portraits of the 18th Century, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 6, pp. 616–625. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-6-616-625.

References

1. Grekov V.A. Children’s Portraits in Russian Painting of the 18th — First Half of the 19th Century, *Russkoe iskusstvo* [Russian Art], 2015, no. 1 (45), pp. 6–15 (in Russ.).
2. Goldovsky G.N. Introductory article, *Detskii portret v Russkom iskusstve: katalog vystavki* [Children’s Portraits in Russian Art: exhibition catalogue]. Leningrad, Gosudarstvennyi Russkii Muzei Publ., 1990, pp. 3–30 (in Russ.).
3. Aleksandrova N.V. Children and Childhood in Russian Memoiristics and Portrait Genre in the Second Half of the 18th Century, *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 1: Istoriya* [Bulletin of the Chelyabinsk State University. Series 1: History], 2003, no. 1 (15), pp. 35–47 (in Russ.).
4. Ganina S.A. Anthropology of Childhood in Art: The Philosophical and Aesthetic Analysis, *Tsennosti i smysly* [Values and Meanings], 2011, no. 4 (13), pp. 63–72 (in Russ.).
5. Malysheva A.A. Emotional and Symbolic Sphere in Child’s Portraits of Painters of the 18th–20th Centuries, *Nauchno-metodicheskii elektronnyi zhurnal Kontsept* [Scientific and Methodological Electronic Journal “Concept”], 2015, no. 18, pp. 91–95. Available at: <https://e-koncept.ru/2015/75256.htm> (accessed 16.11.2020) (in Russ.).
6. Khakhulina G.E. Children’s Portrait in Russian Painting of the 18th Century, *Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel’skii zhurnal* [International Research Journal], no. 12 (66), part 2, pp. 22–24. Available at: <https://research-journal.org/art/detskij-portret-v-russkoj-zhivopisi-xviii-veka/> (accessed 16.11.2020).
7. Calvert K. *Deti v dome. Material’naya kul’tura rannego detstva, 1600–1900* [Children in the House: The Material Culture of Early Childhood, 1600–1900]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obzrenie Publ., 2009, 269 p.

8. Napp A. *Russische Porträts: Geschlechterdifferenz in der Malerei zwischen 1760 und 1820*. Cologne, Böhlau Publ., 2010, 228 p.
9. Rosenberg P.M. Jean-Baptiste-Siméon Chardin: French Painter, *Encyclopædia Britannica: website*. Available at: <https://www.britannica.com/biography/Jean-Baptiste-Simeon-Chardin> (accessed 16.11.2020).
10. Hugles K. Jean-Baptiste-Siméon Chardin: Rhythms of Patterns on the Cards, *The Guardian*, March 23, 2012. Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/mar/23/jean-chardin-cards-servants-children> (accessed 16.11.2020).
11. Ilyina T.V. *Istoriya iskusstv. Zapadnoevropeiskoe iskusstvo: uchebnik dlya vuzov* [History of Art. Western European Art: textbook for universities]. Moscow, Vysshaya Shkola Publ., 2000, 407 p.
12. Baeshko L.S., Gordienko A.N., Gordienko A.N. *Entsiklopediya simvolov* [Encyclopedia of Symbols]. Moscow, Eksmo Publ., 2007, 304 p.
13. *Gosudarstvennyi Russkii muzei. General’nyi katalog muzeinogo sobraniya. Zhivopis’: v 15 t. T. 1. XVIII vek* [State Russian Museum. General Catalog of the Museum Collection. Painting: in 15 volumes. Volume 1. 18th Century]. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 1994, 206 p.
14. Sarabyanov D.V. *Rossiya i Zapad. Istoriko-khudozhestvennye svyazi. XVIII – nachalo XX veka* [Russia and the West. Historical and Artistic Relations. 18th – Early 20th Century]. Moscow, Iskusstvo – XXI Vek Publ., 296 p.
15. *Domostroi. Yunosti chestnoe zertsalo* [Domostroy. The Honest Mirror of Youth]. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2008, 205 p.
16. Yakimovich A.K. *Novoe vremya: iskusstvo i kul’tura XVII–XVIII vekov* [Modern Period: Art and Culture of the 17th and 18th Centuries]. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2004, 436 p.
17. Sechin A.G. Jean-Baptiste Greuze’s “Rhetoric of Obedience” in the Context of Russian-French Artistic Connections, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie* [Bulletin of the Saint Petersburg University. Arts], 2018, vol. 8, no. 2, pp. 273–299 (in Russ.).
18. Vdovin G.V. *Persona. Individual’nost’. Lichnost’: opyt samopoznaniya v iskusstve russkogo portreta XVIII v.* [Person. Individuality. Personality: The Experience of Self-Knowledge in the Art of Russian Portrait of the 18th Century]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2005, 244 p.
19. Karev A.A. The 18th Century Russian Portrait Gallery as an Ensemble: Typological Aspect, *Istoricheskie issledovaniya. Zhurnal Istoricheskogo fakul’teta MGU imeni M.V. Lomonosova* [History Studies. A Journal of the History Faculty of the Lomonosov Moscow State University], 2015, no. 1 (2), pp. 218–229 (in Russ.).
20. Nikiforova L.V., Vasilyeva A.L. The Iconography of Dignity and Choreographed Poses in Russian Portraiture of the 18th Century, *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2018, no. 3 (151), pp. 81–102 (in Russ.).